

1

Attila Csampai

## Kann man Mahler interpretieren?

Ein Vergleich der Schallplattenaufnahmen der 6. Symphonie

Ein Interpretationsvergleich setzt verschiedene Interpretationen voraus: Interpretation ist aber nur dort möglich, wo die Komposition und ihre Kodifizierung, die Notenschrift, Interpretation impliziert und zuläßt: das heißt, der in der Notenschrift niedergelegte musikalische Satz muß "Nomos"-Charakter haben, den Charakter einer Musizieranweisung, die genügend Raum läßt für individuelle Gestaltung. Interpretation ist also nur dort möglich, wo die Interpretation nicht alles vorschreibt: wo sie nicht als nachträgliche Fixierung einer konkreten Klangvorstellung alle musikalischen Parameter zu determinieren versucht, sondern wo es ein Dahinter gibt, das der individuellen Deutung bedarf, und ständiger Neubestimmung, und sich erst beim konkreten Vollzug des Musizierens erschließt. Was ist aber, wenn der Komponist, der ja hauptberuflich Dirigent war, in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß neben der reinen kompositorischen Arbeit auch die Ausführung bis ins kleinste Detail vorab festlegen wollte- also auch die Interpretation seiner Sinfonien vorab definitiv niederzulegen trachtete - aus purem Mißtrauen gegenüber der Willkür seiner Kollegen, die er ja wie kein anderer aus eigener Erfahrung kannte? Oder haben wir es hier mit einem Hang zur Omnipotenz zu tun, der auch seine eigene Rezeptionsgeschichte im vorhinein festzulegen sucht? Erweist sich Mahler hier nicht als Kind des Fin-de-Siècle, dessen Auswüchse er andererseits selber vehement bekämpfte? Wird hier, im Determinismus der Mahlerschen Partituren der Widerspruch zwischen dem selbstherrlichen Kapellmeister-Mahler und dem komponierenden Seismographen seiner Zeit nicht geradezu eklatant? Mahler, der berühmte Dirigent und Überinterpret, der aber bei seiner eigenen Musik das Interpretieren zu unterbinden sucht?

Wie ist aber bei einer solchen Musik, die den Freiheitsraum des Deutenden, oder negativ formuliert: interpretatorische Willkür, derart einzuengen versucht, ein solcher Interpretations-Boom zu erklären, wie er sich in den letzten 20 Jahren vor allem auf dem Gebiet der Schallplatte zugetragen hat?

Wenn man bedenkt, daß die ersten vollständigen Einspielungen seiner -für die Schellackplatten nicht tauglichen- Sinfonien erst Ende der 50er Jahre begannen, als durch die Langspielplatte überhaupt erst möglich wurde, die Spieldauern zu erfassen - wenn man sich ferner in Erinnerung ruft, daß die literarische Rezeption Mahlers erst nach 1960 -in Folge wichtiger Publikationen zu seinem 100. Geburtstag und vor allem Adornos Mahler-Buch -einsetzt und daß die erste Stereo-Kompletteinspielung seiner Sinfonien unter Leonhard Bernstein erst 1968 erschien, dann ist es doch erstaunlich, daß seine Musik sich in wenigen Jahren derart auf dem Schallplattenmarkt ausbreiten konnte, wie inzwischen geschehen, und daß er heute zu den meistgespielten und bestdiskographierten Komponisten überhaupt zählt: von jeder seiner zehn Sinfonien existieren heute zwischen 20 und 30 Einspielungen. Und es sind bislang 15 Gesamtaufnahmen in Angriff genommen worden. Worin liegt aber die unglaubliche Attraktivität Mahlers für die Schallplatten-Industrie?

Sollte es so sein, daß die Riesenpartituren Mahlers, die beim breiten Publikum kursierenden Klischee-Vorstellungen über die Omnipotenz des Dirigenten oberflächlich zu unterstützen scheinen, ihn als letzte autoritäre Leitfigur in einer ihre Autorität zunehmend einbüßenden Gesellschaft bestätigen - als Klischee des Weltenherrschers, der das ganze Weltgebäude in Schach hält, kontrolliert und auch dem Publikum seine eigene Ohnmacht vordirigiert - und es scheint einleuchtend, daß gerade dieses Klischee von der unter harten Konkurrenzbedingungen agierenden Schallplattenindustrie dankbar aufgegriffen werden konnte, da es die Strategie der Ablenkung von der Musik auf den Interpreten fördert ?!

Schon zu Beginn der 70er Jahre, als der Mahler-Boom auf Schallplatten epidemische Züge annahm, beklagten selbst die in der Nachfolge Adornos agierenden kulturkritischen Förderer Mahlers seine Popularität, die ihnen allmählich unheimlich wurde. In seiner knapp 180-seitigen Untersuchung der Rezeption Mahlers hat Wolfgang Schlüter dieser Frage ein ganzes Kapitel gewidmet. Ich zitiere:

"Kurt Blaukopfs These, Mahler sei von der Stereo-Schallplatten-technik "erlöst" worden, ist als kausale Erklärung der Mahler-Renaissance zwar zu Recht umstritten, aber wohl nur als Beschreibung eines Sachverhalts gemein, an dem kaum zu zweifeln ist. Die Mahler-Renaissance verdankt sich einem Typus des musikalischen Hörens, der sich aus dem Konzertsaal in den verinnerlichten Raum des Privaten zurückgezogen hat. Daß Mahlers "Wiedergewinnung ... eindeutig von der Schallplatte" ausgehe, sagt schon 1968 Karl Schumann, sekundiert von Alfred Beaujean. Auch Gerhard Koch folgt Blaukopfs These und spricht von einem dialektisch sich steigernden Wechselspiel zwischen Tonaufnahme und Interesse. Kühn schreibt, ein "Zusammenhang zwischen Mahlers rätselhafter Popularität und der Schallplatten-Industrie ist offenkundig, denn jenseits von ihr ist seine Popularität keineswegs sicher." Ulrich Dibelius nennt den Schallplattenkatalog ein "getreues Spiegelbild öffentlicher Geltung" und Mahlers Plattenaufnahmen die "letzten Endes entscheidende Dominante". Karl Schumann hält die Schallplatte für das "eigentliche Medium der gegenwärtigen Mahler-Renaissance". Noch schärfer formuliert es Ulrich Schreiber: "Der Mahler-Boom, nach 1960 sacht beginnend und sich dann fast überstürzend, ist das Ergebnis einer auf harten Konkurrenzkampf ausgehenden Repertoire-Politik der internationalen Plattenkonzerne."

Soweit Wolfgang Schlüters Auflistung einschlägiger Stellungnahmen zu Mahlers Schallplatten-Boom.

Aber die Frage bleibt, was Mahlers Musik speziell so tauglich macht für die Schallplatte, beziehungsweise für die mit der modernen Aufnahmetechnik bereitgestellten Möglichkeiten der klanglichen Optimierung: es ist der Differenzierungsgrad der Mahlerschen Partitur oder wie<sup>es</sup> der vorhin zitierte Kurt Blaukopf in seinem exzellenten Mahler-Buch formulierte: "Mahlers revolutionäre Neuschöpfung der Polyphonie." "Er begnügt sich nicht mit Vielstimmigkeit, sondern schreitet zu komplexer Verschiedenstimmigkeit fort." Und diese wahrhaft utopische Vorstellung eines vollkommen transparenten, in jeder Einzelstimme deutlich hervortretenden Riesenapparates -- und einer ins Monumentale gesteigerten Kontrapunktik, konnte nach Blaukopfs These erst die moderne Aufnahmetechnik der Schallplatte bzw. CD einlösen: im Konzertsaal sei dies einfach nicht möglich. Ich zitiere die entscheidende Passage aus Blaukopfs Mahler-Buch:

Von

An

München.

Diktat:

Telefon:

4

Ans: Kurt Blankhoff:  
Gustav Mahler oder  
Der Zeitgenosse der Zukunft

d. v., München 1973  
(S. 203-04)

Betrifft:

// Die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts errichteten Konzertsäle begünstigten den spätromantischen Mischklang. Mahlers Musik will sich diesem Mischklang widersetzen. Sie fordert zumeist äußerste Profilierung der Einzelstimme. Um dies zu erzielen, bemüht sich der Komponist, in seine Partituren sehr detaillierte Spielanweisungen einzutragen. Fast jede Partiturseite legt Zeugnis ab von Mahlers geradezu verzweifelter Forderung nach »Deutlichkeit«. Da wird einer Bläsergruppe, die aus dem starken Orchesterklang hervortreten soll, vorgeschrieben: »Schalltrichter auf!«; da wird im Verlauf eines einzigen Taktes dem Fortissimo der hohen Holzbläser und dem Piano der tiefen Holzbläser ein Mezzopiano der Streicher gegenübergestellt; da gibt es Anweisungen wie »hervortretend«, »rufend«, »antwortend«, »verklingend«. Immer wieder begegnen wir dem Wort »deutlich«, das auch in konkrete Spielanweisungen umgesetzt wird, welche die Bogenführung und Phrasierung der Streicher betreffen oder die »Luftpausen« angeben, die einen Akkord vom anderen, einen Ton vom nächsten merklich absetzen sollen.

Auch die Tempovorschriften sind zahlreich. Man darf sie nicht wörtlich verstehen, sondern immer im Hinblick auf das Ziel, das Mahler anstrebt. Dieses Ziel hat er definiert: »Ein Tempo ist richtig, wenn alles noch klingen kann. Wenn eine Figur nicht mehr erfaßt werden kann, weil die Töne ineinandergleiten, dann ist das Tempo zu schnell. Bei einem Presto ist die äußerste Distinktgrenze das richtige Tempo; darüber hinaus verliert es an Wirkung.«

Diese Distinktgrenze, das heißt die Grenze, die nicht überschritten werden darf, wenn die symphonische Polyphonie erfaßt werden soll, hängt von der Akustik des Raumes ab. Im spätromantischen Konzertsaal (sein Typus ist im Wiener Großen Musikvereinssaal zu erblicken) widerspricht die Akustik dem Ziel, das sich Mahler spätestens 1901 gesetzt hat. Die vielschichtigen Klangcollagen der Symphonien V bis VII verlieren hier an Deutlichkeit und damit an Wirkung. Der Widerstand gegen diese Werke, der sich so lange und so zäh behauptet hat, ist also nicht nur als Phänomen des Geschmacks zu begreifen. Er hat seine Motive auch im Mißverhältnis zwischen der funktionellen Klangarchitektur jener Symphonien Mahlers, die dem zwanzigsten Jahrhundert angehören, und dem Klangschicksal, das die Konzertsaalarchitektur des neunzehnten Jahrhunderts seinem Werk bereitet hat. Erst die neuen Konzertsäle und weit mehr noch die vom realen Raum relativ unabhängige elektroakustische Aufnahme haben diesen Symphonien den Weg zum Hörer geöffnet. Mahlers Ausspruch »Meine Zeit wird kommen« wird oft zitiert. Man denkt dabei an die obligatorische Wartezeit, die verstreichen muß, bis das Genie erkannt wird. Ich möchte diesen Satz auch anders verstanden wissen: Dem Ideal der Deutlichkeit einer Musik, deren Themen »von verschiedenen Seiten« kommen und die »in Rhythmik und Melodik« völlig unterschieden sind, vermag heute die auf dem Weg über das Mischpult integrierte Stereoaufnahme besser zu entsprechen als die meisten »Live«-Aufführungen im Konzertsaal. Die Symphonien V, VI und VII sind durch die Schallplatte erlöst worden. //



Soweit Kurt Blaukopfs radikale These, niedergeschrieben 1969, als die Mahler-Renaissance auf Schallplatte noch am Anfang stand; die weitere Entwicklung hat Blaukopf freilich in allen Punkten recht gegeben.

Wenn es aber stimmt, daß Mahler erst durch die Stereo-Schallplatte "erlöst" worden ist, dann kommt der Arbeit des Tonmeisters bei Mahler mindestens dasgleiche Gewicht zu, wie der des Dirigenten: während dieser nur noch für das vertikale Geschehen, also die Tempo-Relationen, verantwortlich ist, muß sich jener um die hochkomplizierte und in jedem Augenblick neu auszulotende Klangbalance kümmern und eben für jene von Mahler vehement geforderte "Deutlichkeit" des komplexen Stimmengewebes sorgen. Damit wäre aber auch im Idealfall das vielbeschworene utopische Potential, die transzendierende Substanz der Mahlerschen Musik möglicherweise ausgeschöpft. Zu fragen wäre also, ob es wirklich damit getan ist, Mahlers Partituren aufnahmetechnisch optimal zu realisieren, oder ob es doch auch noch und möglicherweise vor allem anderen eines interpretatorischen Aktes bedarf.

Ich sage das hier so etwas provokativ, weil es hier darum gehen wird, diese beiden Stränge - der Interpretation und der akustischen Optimierung - am Beispiel einer Reihe von Aufnahmen des Kopfsatzes des sechsten Sinfonie ein wenig zu verfolgen.

Ich habe, diese persönliche Bemerkung vorab, für den Rundfunk in den vergangenen Jahren schon zahlreiche solcher Interpretationsvergleiche erstellt, aber noch nie an Hand einer Mahler-Sinfonie: weil mir 1. die interpretatorische Differenz zwischen den vorhandenen Aufnahmen zu gering <sup>erschien</sup>, 2., weil sich Mahlers Satz in seiner Komplexität dem atomistisch-formalistischen Hören widersetzt. Der musikalische Kontext ist einfach zu stark verwoben, als daß man nach Belieben irgendwelche Partikel herausbrechen könnte - und sei es eben nur, um analoge Stellen miteinander vergleichen zu können. Sie werden es gleich selber erleben, wie schwierig es ist, auszusteigen aus dem unendlichen Assoziationsstrom einer ständig fließenden, gleichsam organischen Satzstruktur.

just  
Natürlich hat Carl Dahlhaus recht, wenn er im Zusammenhang mit der Sechsten von den "unsicheren Methoden" der Hermeneutik spricht und ihr den Mangel attestiert, daß sie entweder mit groben und

schalen Worten oder mit pseudo-poetischen Phrasen umschreiben muß, was das Werk selbst, das tönende Gebilde, beredter und differenzierter sagt. Gleichzeitig aber konstatiert Dahlhaus, daß beim Hören zur Wahrnehmung des musikalischen Inhalts auch die nüchterne Formanalyse nicht viel weiter hilft. Und selbst wenn es gelingt, sich beim Hören funktionale Zusammenhänge bewußt zu machen, kann es geschehen, daß die ästhetische Wahrnehmung der "Anstrengung des Begriffs" zum Opfer fällt.

Bitte erwarten Sie nicht von mir, daß ich mich bei den nachfolgenden Vergleichen parteiisch auf die eine oder andere Seite schlage, also mich für Hermeneutik oder Funktionsanalyse entscheide, damit wäre Mahlers Musik gewiß nicht gedient. Ihr Kennzeichen ist doch die in sich zerrissene Universalität, oder wie es Bernstein formulierte, "von jeder Eigenschaft, die in Mahlers Musik erfahrbar und definierbar ist, ist das diametrale Gegenteil genauso erfahrbar und definierbar."

Aus den eben vorgetragenen Überlegungen heraus, und wegen Zeitmangels, beschränke ich mich auf den ersten Satz. Auch wenn der Schlußsatz strukturell und auch von seiner Botschaft her der interessantere sein dürfte. Aber im ersten haben wir es mit einer der strengsten Formkonzeptionen Mahlers im traditionellen Sinn zu tun: das Muster des klassischen Sonatensatzes ist hier von Mahler vielleicht am konsequentesten befolgt worden, und so zeichnen sich die zahlreichen Abweichungen davon hier auch deutlicher ab, als in anderen Werken von ihm. Paul Bekker sprach sogar von einem "Schulbeispiel für den sinfonischen Sonatenbau."

Die dreiteilige Großgliederung ist deutlich gewahrt. :  
 Einer 122 Takte-langen Exposition, die sogar Wiederholungszeichen vorsieht --bei Mahler eine Seltenheit-- folgt eine ebenso klar begrenzte Durchführung von 163 Takten Länge, der sich eine verkürzte stark variierte Reprise von nur 88 Takten anschließt. Diese läßt Mahler in Abweichung vom traditionellen Schema in eine 107 Takte lange Coda münden, die diese Bezeichnung aber kaum mehr verdient, da es sich um eine regelrechte 2. Durchführung handelt, und damit um einen an Bedeutung den drei vorhergehenden Abschnitten ebenbürtigen Formteil. Die klassische halbkreisförmige geschlossene Dreiteiligkeit ist hier zugunsten einer ganz neuen, dramatisch akzentuierten, nach vorne gerichteten, offenen Vierteiligkeit erweitert worden.

Dahlhaus liest hier eine Tendenz heraus, Musik "primär als drängenden Fortgang zu einem Ende aufzufassen", das als Ziel und Kulmination erscheint, also eine genuin dramatische Konzeption, eine Ästhetik permanenter Steigerungen, die es vorher in ähnlicher Form nur bei Tschaikowsky gibt.

Die Exposition besteht aus drei klar abgehobenen thematischen Komplexen, die ebenfalls die klassische Themendualität nicht mehr in purer Gestalt repräsentieren: zunächst ein umfänglicher erster Themenkomplex, der nach einer 5-taktigen Einleitung das auf den Marsch-Rhythmus basierende scharfkantig abwärts zielende Hauptthema in einer 51 Takte langen Periode ausbreitet. Danach ein streng periodisch gebautes Choralthema von 8+8 Takten, das im weiteren Verlauf des Satzes eine untergeordnete Rolle spielt, weshalb zahlreiche der klassischen Tradition verpflichtete Deuter es als Überleitung klassifizierten, und schließlich das abrupt und unmoduliert einfallende sogenannte Alma-Thema, das Mahler nach Almas Auskunft als Portrait ihrer selbst entworfen haben soll. Dieses umfaßt 38 Takte, wobei es nach 14 Takten durch einen Einschub aus dem ersten Themenkomplex unterbrochen wird. Eine solche Gliederung nach dem traditionellen Sonatensatz aber verrät nichts über die mögliche "inhaltliche" Konzeption, die Mahler vorgeschwebt haben mag. Aber verlassen wir nun dieses unsichere Terrain und beginnen wir mit dem Reigen von 15 Aufnahmen dieses Satzes, die ich aus der Gesamtzahl von bislang 20 Veröffentlichungen der Sinfonie auf Schallplatte bzw. CD ausgewählt habe. Beginnen wir mit John Barbirolli, der im August 1967, als der Schallplatten-Boom Mahlers so richtig losging, die 6. Sinfonie mit dem London Symphony Orchestra aufnahm:

-----  
Musik 1: John Barbirolli/London Symphony Orchestra

Takt 1-31      1'25  
-----

Allegro energico, ma non troppo --- heftig, aber markig schreibt Mahler über diesen ersten Satz, aber Barbirolli nimmt ihn schwer, schleppend, zäh, pedantisch. Er nimmt dem Marsch vor allem den Charakter einer zwingenden, einer drängenden Vorwärtsbewegung, und damit einer subjektiv empfundenen Tragödie, die Mahler ja mit dem Zusatz "~~die~~ Tragische" kennzeichnen wollte.

Hier beobachtet einer als unbeteiligter Außenstehender tragische Vorgänge, er registriert lediglich etwas objektiv Bedrohliches, davon aber handelt Mahlers Musik nicht.

Wenden wir uns Jascha Horenstein zu, neben Walter und Klemperer einer der großen jüdischen Mahler-Wegbereiter der ersten Stunde: Horenstein, russisch-österreichischer Herkunft, kam im Todesjahr Mahlers nach Wien und dirigierte in seinem ersten Wiener Konzert 1923 Mahlers Erste. Nach dem Weltkrieg wurde er in den USA und in England zu einem der wichtigsten Förderer seiner Musik, lange bevor die Mahler-Renaissance einsetzte: Seine Stockholmer Konzert-Aufführung der Sechsten im Jahr '66 wurde auf Schallplatten veröffentlicht:

---

Musik 2: Jascha Horenstein / Stockholmer Philharmonie

Takt 1-31      1'15

-----

Horenstein nimmt ein deutlich schnelleres Grundtempo als Barbirolli, auch bei ihm kommt der Marschrhythmus nicht heftig daher, wie

Mahler vorschreibt, sondern schwerfällig, schleppend-- die zweifache Steigerung innerhalb des ersten Themenkomplexes wird nicht deutlich, und so kommt die Musik auch bei ihm nicht richtig von der Stelle. Zudem wirkt das Stockholmer Orchester unausgewogen und unkultiviert-- man merkt es an den Posaunen, die analoge Stellen unterschiedlich laut blasen-- freilich sind hier die Unvollkommenheiten einer Live-Aufführung in Rechnung zu stellen.

Als drittes und letztes Beispiel aus der archaischen bzw. antideluvialen Phase der Mahler-Diskographie-- als man ihn höchstens einmal im Konzertsaal spielte-- aber die Schallplattenindustrie ihn noch nicht entdeckt hatte -- also als drittes Beispiel einer frühen Konzert-Aufnahme nun Dmitri Mitropoulos' Kölner Aufführung vom 31. August 1959, die der WDR mitschnitt, natürlich noch in purem Mono:

---

Musik 3: Dmitri Mitropoulos / Sinfonieorchester des WDR

Takt 1-Studienziffer 7      2'10

-----



Mitropoulos' Aufführung entstand fast 10 Jahre vor den ersten beiden Aufnahmen, aber um wieviel moderner, deutlicher und aufgeladener klingt der Anfang bei ihm, und dies trotz Monotechnik und Live-Bedingungen, also weitgehend ohne Eingriffsmöglichkeiten durch die Toningeneure. Bei <sup>3</sup>Mitropoulos wirkt Mahlers Ton geradezu dämonisch, bizarr, abgründig: die Farbwerte Mahlers werden eingeschwärzt, in einen harten schwarzweiß-Kontrast gezwungen; Mahlers Gefühl von einem herannahenden, unabwendbaren Unheil, gerät bei Mitropoulos zu einem Alptraum, zu einer Höllenfahrt. Darum wohl auch die vielen häßlichen Töne, wie etwa die übertrieben herausgeknallte Trompete in Takt 22. Mitropoulos versucht sich als Meta-Interpret Mahlers: in der bizarren Übertreibung der Dämonisierung des Details sucht er nach letzten Freiräumen für seine eigene Entfaltung.

17 Jahre später, 1976, also im Zeitalter höchster Studioperfektion, spielte Vaclav Neumann mit der Tschechischen Philharmonie die Sechste ein. Ich mache hier in der Diskographie chronologisch einen weiten Sprung nach vorn: aber ich möchte diese Aufnahme vorziehen, um zu verdeutlichen, daß ein flottes Anfangstempo nicht die Lösung aller Probleme bedeutet, ganz im Gegenteil.

-----  
Musik 4: Vaclav Neumann / Tschechische Philharmonie

Takt 1-31            1'00  
-----

Neumanns Versuch, eines blassen, nervösen Geschwindmarsches ohne Saft und Kraft, ohne Leidensdruck, Seelenqual und innerer Bedrohung, ist wohl das extremste Beispiel einer beschönigenden, die negativen Tonfälle ignorierenden, den musikalischen Gehalt restlos verflachenden Fehlinterpretation, die je auf Schallplatten festgehalten wurde. Gehen wir zurück ins Jahr 1969, als Bernhard Haitink kurze Zeit nach Leonard Bernstein die zweite Gesamtaufnahme des Mahlerschen Oeuvres in neuester Stereo-Studiotechnik vorlegte. Bei Haitink und dem Concertgebouw Orchester hört sich der Anfang der Sinfonie so an:

-----  
Musik 5: Bernard Haitink / Concertgebouw Orchestra

Takt 1-61            2'00  
-----

Hier haben wir zum ersten Mal das richtige, aggressiv treibende Tempo, und der Viertelrhythmus büßt nichts von seiner Markigkeit ein. Und hier erleben wir auch die nicht zu unterschätzenden

Vorzüge der modernen Studioteknik und der sogenannten Multi-Mikrophonie, die den Tonmeister zu einem ebenbürtigen Mitgestalter der Partitur aufwertet, da sie ihm die komplizierte Ausbalancierung des Stimmgeflechts überantwortet. Schlagender läßt sich die These von Kurt Blaukopf von der Erlösung Mahlers durch die Schallplatte nicht belegen. Aber: auch Haitink beweist hier individuelles Profil. Seine Interpretation wirkt sehr geradlinig, rhythmisch prägnant, gefestigt und sicher. Gewiß spielt hier die lange Mahler-Tradition des Orchesters, ich nenne hier nur Eduard Flipse und van Beinum, eine Rolle: Hier betritt einer festen Boden mit protestantischer Gewißheit und Strenge. Da fehlt vielleicht die Wienerische Fin-de Siècle-Stimmung, das fehlende Lokalkolorit aber schärft den Blick fürs Wesentliche; für die große europäische sinfonische Tradition: Idee und Konstruktion des Satzes treten prägnant in den Vordergrund.

Diese fünf ersten Beispiele, meine sehr verehrten Damen und Herren, die Sie als Etappen der Annäherung an den Gegenstand nehmen möchten, waren auch als Auftakt, ganz im Sinne der ersten fünf Takte der Sinfonie gedacht, der unsere Ohren einstimmen und schärfen sollte auf die erste wirklich bedeutende Interpretation dieses Kopfsatzes, die Leonard Bernstein im Jahre 1967 im Rahmen seiner ersten Komplett-Einspielung der Mahler-Sinfonien mit dem London Symphony Orchestra vorlegte. Hören wir die gesamte Exposition:

-----  
 Musik 6: Leonard Bernstein / London Symphony Orchestra  
 Exposition 4'35  
 -----

Obwohl im Grundtempo nur um Nuancen schneller, wirkt Bernsteins Bewegung deutlich ruhloser, drängender, in gewisser Weise auch verspielter, wienerischer und auch jüdisch-fatalistischer als Haitinks protestantisch-strenge Deutung. Die Theatralik Mahlers, die auch Momente von Oberflächlichkeit und autistischem Selbstbezug enthält, wird bei Bernstein eklatanter, da er den Blick in Mahlers Partitur in erster Linie als Blick in Mahlers zerrissene jüdische Seele versteht: Die Person, die Seelenlage Mahlers, wird mitreflektiert. Die Musik erscheint mehr als emotionaler Reflex auf die Welt, denn als deren Darstellung. Und da hat Bernsteins Deutung auch durchaus etwas Entlarvendes, beinahe Ironisches. Er liebt

Mahler, aber er glaubt ihm nicht alles; er leistet sich jenes Quentchen Mitrauen, das bei Mahler stets angebracht ist: so erscheint er nicht als der reine Tor, sondern als das <sup>begnadete</sup> mit kreativen Energien vollgeladene, zerrissene Genie, als der dreifach heimatlose Jude, der ums Überleben kämpft, und der mit unglaublicher Sensibilität alles um sich herum registriert, aufnimmt, weiterverarbeitet: Bernstein ist der Psychoanalytiker Mahlers. Er spürt die Seelenverwandtschaft zu seinem großen Vorgänger.

Aber, werden jetzt vielleicht manche von Ihnen denken, ist das nicht schon das Nonplusultra, das man herausholen kann aus Mahlers Partitur, sind da nicht schon alle Facetten des unglücklich zerrissenen kongenial in Klang gesetzt? Kann man es überhaupt besser machen? Hören wir nun - im direkter Gegenüberstellung die in manchem ähnliche, aber im Grunde ganz anders gelagerte Interpretation, die Georg Solti zwei Jahre später im Rahmen seiner Gesamteinspielung lieferte und die man fast als eine Replique auf Bernsteinsfarbig-ausufernde, zentrifugale Deutung verstehen könnte:

-----  
Musik 7: Georg Solti /Chicago Symphony Orchestra  
Exposition 4'20  
-----

Oberflächlich betrachtet rangiert Solti zwischen Haitink und Bernstein. Er verbindet Haitinks Strenge mit der psychologischen Intuition Bernsteins. So kommt er dem von Mahler intendierten Ton wohl am nächsten: das Moment der persönlichen Identifikation spielt bei Solti, dem Nur-Dirigenten, eine geringere Rolle als bei Bernstein, dem dirigierenden Komponisten. So ist denn bei Solti alles Naturalistisch-Theatralische, das Moment der rauschenden Selbstdarstellung Mahlers zurückgedrängt und scharf kontrolliert durch das kompositorisch Notwendige: bei Solti, und das macht seine Deutung so überragend, erscheint alles Äußerliche, alle klangliche Hypertrophie, alle Wucherungen und alle Ausdrucksvielfalt Mahlers als das Resultat kompositorisch zwingender Überlegungen. Er trifft wie kein anderer das Wesen, den Hauptnervenstrang dieser Musik und verleiht so ihrer zerrissen scheinenden Oberfläche eine unglaubliche musikalische Stringenz, die eine zentripetale, auf den Kern der Musik zusteuernde Bewegung vollführt. Man könnte

also sagen, Bernsteins Deutung beschreibt von der identifizierten Mitte ausgehend, die zentrifugalen, dissoziativen, zur Auflösung tendierenden Kräfte, während Solti von außen auf die Komposition blickt und sie mit seinem musikalischen Urinstinkt konsequent nachzeichnet, und so quasi die Musik Mahlers einkreist. Bei Bernstein erscheint Mahler als Kapellmeistermusik-Musik von höchster Qualität, bei Solti als letzter großer Symphoniker der europäischen Musikgeschichte.

In dieser alternativen Optimierung musikalischer Standpunkte gegenüber Mahler sind im vorliegenden Fall --also den Kopfsatz der Sechsten betreffend-- diskographisch auch schon die Höhepunkte erreicht. Alle späteren Aufnahmen, also die Vielzahl von Neuproduktionen, die seit 1970 publiziert wurden, erreichen nicht mehr diesen Grad an Annäherung an den Gegenstand, aber erlauben Sie mir trotzdem, Ihnen noch weitere 9 Interpreten vorzustellen: denn es soll hier auch ein Überblick gegeben werden über den heutigen Umgang mit Mahler: Nächstes Beispiel: James Levine und das London Symphony Orchestra 1978, 10 Jahre nach Bernsteins Pioniertat. Wir blenden uns in den Schluß des ersten Themenkomplexes ein und folgen ihm bis zum Alma-Thema.

-----  
Musik 8: James Levine / London Symphony Orchestra

Studienziffer 4-11

2'25

-----

Levine knüpft eindeutig an Bernsteins theatralisch-expressive Haltung an, auch er gibt dem charakteristischen musikalischen Profilen den Vorzug gegenüber dem strukturellen Kontext, doch gerät bei ihm das Bemühen um Plastizität und Deutlichkeit zur übertriebenen, ausgestellten, plakativen Geste. Er investiert entschieden zuviel Schärfe, läßt jede Stimme, jedes Motiv überdeutlich herausknallen, sodaß eine zweidimensionale, plärrende Fassade entsteht. Die ausgeklügelte Klang-Regie Mahlers zerfällt in grob-artikulierte Einzelstimmen. So reduziert Levine das Ausdrucksspektrum Mahlers zu einem simplen Tonfall des Negativen, zu verzerrter Maskenhaftigkeit, zur grobschlächtigen Schlage-tot-Ästhetik. Levine zieht alles ins grelle Scheinwerferlicht und gibt so zuviel der Banalität preis. Er will, so scheint es, alles Dagewesene an Drastik übertreffen. Seine Deutung gehört ins Guinness-Buch der Rekorde.



Dieser Ästhetik des marktschreierischen Ausverkaufs wollen wir jetzt den übertrieben schamhaften Umgang mit Mahler entgegensetzen. Ein Live-Mitschnitt des Cleveland Orchestra aus dem Jahre 1967 unter der Leitung des großen Orchester-Erziehers George Szell.

-----  
Musik 9: George Szell / Cleveland Orchestra  
Studienziffer 5-8            1'45  
-----

Szell, der große Klassizist, versucht, die neurotischen aber auch die erotischen Energien Mahlers zurückzudrängen, als wären sie ihm peinlich. Er nähert sich Mahler mit der Keuschheit eines Haydn oder Bruckner: darum klingt das Choralthema bei ihm auch Brucknerisch, das Alma-Thema aber schüchtern-aufbrausend, ohne Spur von Erotik. Szell ignoriert einfach Mahlers dunkle Seiten, fast starr hält er an Mahlers vermeintlicher Naivität fest, aber sein Mahler hat keinen Unterleib.

Es folgt Claudio Abbado und mit ihm der erste Italiener, der die Sechste 1980 für die Schallplatte produzierte. Mit dabei das Chicago Symphony Orchestra.

-----  
Musik 10: Claudio Abaado / Chicago Symphony Orchestra  
Studienziffer 5-7            1'30  
-----

Abbado versucht mit intellektueller Distanz und dirigentischer Sorgfalt den ausufernden mahlerschen Assoziationsströmen Herr zu werden, unterstützt von einem fantastischen Orchester, dem CSO, das ihm ermöglicht, seine Strategie distanzierter Professionalität durchzuhalten. In Abbados Haltung mischt sich fast ein Schuß von Skepsis gegenüber Mahlers überbordender Expressivität: Als wolle überprüfen, ob Mahler auch seinem trocken-analytischen Zugriff standhält. Beim Choralthema, das er über Gebühr abbremst, leistet er sich eine merkwürdige Brechung, die den musikalischen Zusammenhang seltsam beeinträchtigt.

Die Neuerscheinungen der letzten 10 Jahre verzeichnen im Fall der Sechsten keine neuen interpretatorischen Aspekte, im Gegenteil. Der Verlust an interpretatorischer Kompetenz, an Stilempfinden, an Verständnis für das spezifisch Mahlerische Idiom ist erschreckend

So leistet sich Karajan 1978 einen bemerkenswerten Fehlgriff:  
 -----der Beachtung verdient.-----

Musik 11: Karajan/ Berliner Philharmoniker  
 Studienziffer 7 bis 13            2'15

-----  
 Das Paukenmotiv ist brutal herausgeknallt, das Choralthema süßlich verkitscht, das Alma-Thema positivistisch überzeichnet, als wäre es ein Stück von Strauss, der Klang aufgedickt, wabernd , breiig, verschmiert, als wollte Karajan Mahlers Pessimismus hier gewaltsam mit dröhnender Lebensfreude übertünchen, ein verwerflicher Versuch, Mahler reaktionär umzudeuten. Die jüngste Aufnahme der Sechsten unter Eliahu Inbal aber sinkt zurück auf lähmendes, pedantisches, langwieriges Buchstabieren des Orchestersatzes und leidet schon unter einem kaum begreifbaren Gedächtnisverlust für Mahlers Sprache. Ausgerechnet diese Aufnahme wurde für ihre Authentizität hoch gelobt und preisgekrönt.

-----  
 Musik 12: Eliahu Inbal / Radio Sinfonieorchester Frankfurt  
 Takt 1-31                    1'10

-----  
 Auch in Giuseppe Sinopolis zerfahrener Aufnahme ist von der kompositorischen Stringenz, der formalen Geschlossenheit und Dichte dieses Satzes kaum etwas zu spüren. Die Zielgerichtetheit des Marschrhythmus wird von ihm gleich zu Beginn durch ein völlig unbegründetes Ritardando abgebremst. Dies widerspricht diametral der kompositorischen Anlage.

-----  
 Musik 13: Giuseppe Sinopoli / Philharmonia Orchestra  
 Takt 1-15                    0'35

-----  
 Als einzige unter den jüngeren Aufnahmen der Sechsten erfüllt Gary Bertinis Interpretation von 1985 wenigstens die Forderung nach Deutlichkeit und Transparenz, liefert sie doch unter rein akustischen Aspekten ein geradezu optimales Klangbild. Man muß hier von einer Meisterleistung der Toningeneure sprechen, die es fertig gebracht haben, das komplexe Stimmengeflecht Mahlers durchwegs in optimaler Transparenz und Balance zu halten, so daß der analytisch Hörende hier wirklich einen idealen Aufriß der Partitur akustisch serviert bekommt.

Daß eine solche optimale Klangwiedergabe interpretatorische Defizite nicht ausgleichen kann, bringt die Aufnahme gleichermaßen deutlich zutage. Bertini beschränkt sich auf ein geradezu pedantisches Umsetzen der Noten im mittleren Tempo, und er vermeidet es, interpretatorische Akzente zu setzen. Heraus kommt eine high-tech-Wiedergabe ganz nach dem heutigen Geschmack. Mahler im Geist der späten Achziger, befreit von allem historischen, hermeneutischen, psychologischen und leider auch musikalisch substantiellen Ballast: eine Testplatte für HiFi-Freaks.

-----  
Musik 14: Gary Bertini / Kölner Rundfunk Sinfonieorchester  
Takt 1- Studienziffer 10      3'20  
-----

Nach diesem nervenaufreibenden Reigen von 14 Ausschnitten von fast immer der gleichen Stelle, wollen wir uns noch ein wenig mit den restlichen Teilen dieses grandiosen Satzes, also Durchführung Reprise und Coda beschäftigen, uns aber an die kompetenten Interpreten halten. Es ist höchste Zeit, uns nach soviel defizitärem Mittelmaß an Bernsteins maßstabsetzende Interpretation von 1968 zu erinnern und zunächst mitzuerleben, wie er den Anfang der Durchführung gestaltet.

-----  
Musik 15: Leonard Bernstein / LSO  
Studienziffer 14-23      3'10  
-----

Es ist wunderbar, wie Bernstein Mahlers musikalischen Assoziationsstrom in eine pralle Bilderflut, in wirkliches, subjektiv erlebtes Leben umzusetzen versteht; hier wird ein Roman in Ich-Form erzählt. Die Gegenstände, Figuren, Räume und Signale beginnen Eigenleben zu entwickeln, nehmen plastische Gestalt an. Bernstein zaubert Atmosphäre, Lokalkolorit, naturalistische Detailtreue: Er übersetzt Mahlers Seelenströme in die bunte Bilderwelt des Kinos. Er versteht die Botschaft und gibt sie weiter - mit unglaublicher emotionaler Sicherheit. Und wir spüren immer auch den Herzschlag, die innere Erregung des erlebenden Subjekts: das ist Bernsteins antropomorphe Kraft, seine Beseelungs-Energie, sein menschlicher Umgang mit Mahler.

Sucht Bernstein den ganzen Menschen in seiner seelischen Komplexität zu erfassen, so interessiert sich Mitropoulos nur für das Dunkle, Abgründige, Bizarre in Mahlers Seelenkosmos.

-----  
 Musik 16 Dmitri Mitropoulos/ Kölner Rundfunksinfonieorchester  
 Studienziffer 14-18 1'55  
 -----

Welche alptraumhaften Abgründe, welche surrealen Schreckensvisionen läßt uns Mitropoulos dort schauen, wo andere Dirigenten sicheren Boden unter den Füßen zu haben glauben. Das sind nicht mehr nur die verzerrten und gebrochenen Symbole des Alltagslebens, dies sind bereits die verzweifelten Klage- und Schmerzenslaute der gequälten Kreatur. Mahler als Märtyrer, als Verdammter dieser Erde, als verlorener romantischer Sucher - der nun den Weg durch die Hölle, das Dantesche Inferno antreten muß. In dieser Durchführung führt Mephisto Regie - und Mahler wäre demnach der letzte, der bizarrste, der schwärzeste Romantiker, der wahre Nachfahr von Franz Liszt.

Man kann es aber auch ganz anders sehen, diesseitiger, ländlicher, polternder, wie eine Szene aus dem Bauernleben oder wie ein buntes mit kräftigen Farben gemaltes holländisches Genrebild aus Breughels Werkstatt: mit grotesken, fratzenhaften Visagen: So mag es Bernard Haitink empfunden haben:

-----  
 Musik 17 Bernard Haitink/ Concertgebouw Orchestra  
 Studienziffer 18-33 5'20  
 -----

*Band wieder*  
 Soweit also die grundehrliche, prall sinnliche, kräftig und geradlinig musizierte Deutung von Bernard Haitink und dem Concertgebouw Orchester Amsterdam.

Ich zitiere Dieter Schnebel:

"Im ersten Satz der Sechsten kommt gegen Ende der Durchführung eine Passage, wo die Zeit gleichsam außer Kraft gewetzt wird: das ungestaltete, einfach dahingehende Geläut von Herdenglocken grundiert die hell choralartige Musik der Bläser und des quasi improvisierenden Violinsolos", schreibt Schnebel in seinem 1982



hier an gleicher Stelle gehaltenen Vortrag über das "Schöne an an Mahler". Doch gewährt die 6. der imaginären Weltflucht Mahlers insgesamt nur wenig Raum: Nur hier in der Durchführung des ersten Satzes ruft Mahler die Alpenidylle mit ~~H~~erdenglocken und Höhenluft kurz ins Gedaächtnis: doch wirkt dies, bereits herbeigeträumt, wie die pure Sehnsucht eines im Strudel des rauhen Lebens aussichtslos Gefangenen. Daher muß die Stelle wie eine heile Exklave wirken, sich deutlich von allem anderen Geschehen absetzen, hier versucht einer mit aller Macht aus der alles verschlingenden Realität auszubrechen: Das Alma-Thema war ja nur wenige Takte vorher schon in den zerstörenden Strudel des Hauptthemas geraten: Nun flüchtet sich Mahler einfach in die Höhenregionen seiner Phantasie, um jenes befriedete Ambiente der in sich ruhenden Natur zu finden, das das Aufkeimen schöner Gefühle überhaupt erst ermöglicht. Aber natürlich darf diese Ort der Ruhe und des Friedens kein falsches Ersatzparadies sein, das vorgefabrizierte süßliche Stimmungen gleich mitliefert. Bei Maazel aber klingt schon die Herdenstelle so, als wären wir in Disneyland oder auf der Milka-Alm: die Celesta klingt aufdringlich süßlich, das Grazioso-Thema wie ein Schaumbad der Seele.

-----  
Musik 18 Lorin Maazel/ Wiener Philharmoniker  
Takt 194-225 1'40  
-----

Klaus Tennstedt geht in seiner Aufnahme von 1983 noch einen Schritt weiter: Er blendet die ~~H~~erdenglocken ganz aus, als störten sie seine sentimentale Idylle. Die schlichte G-dur-Melodie - eine Abwandlung des Almathemas - läßt er dann bis zur Unkenntlichkeit mit Gefühl auf.

-----  
Musik 19 Klaus Tennstedt/ London Philharmonic Orchestra  
Takt 194-225 2'15  
-----

In Claudio Abbados sorgfältiger, behutsam ausbalancierter Aufnahme gelingt die Klangmischung der Herdenstelle fast optimal: Das Grazioso-Thema strahlt hier <sup>wohl</sup> die innere Ruhe und Beschaulichkeit aus, die Mahler <sup>verschweibt</sup> ~~vorschreibt~~, hier sammelt das erzählende Ich die nötigen Energien, um sich gestärkt und voller Tatendrang

erneut ins volle Leben zu stürzen: und darum klingt die nunmehr melodisierte Wiederkehr des an sich fahl-bedrohlichen Hauptthemas bei Abbado so stark, so positiv, so mitreißend und mobilisierend: Das unheilvolle Klangsymbol der Fremdbestimmung verwandelt sich kurzzeitig in eine positiv anmutende Geste der Selbstbestimmung, und gewinnt fast sozialistischen Charakter.

-----  
Musik 20 Claudio Abbado/ Chicago Symphony Orchestra  
Takt 194 bis Studienziffer 34 ca.6'20  
-----

Der stark verkürzte Reprise von 87 Takten Länge läßt Mahler einen 108 Takte langen vierten Formteil folgen, dem die Bezeichnung Coda nicht gut ansteht, da hier das gesamte thematische Material erneut aufgerollt und noch dichter, noch konzentrierter durchgearbeitet wird: seine Energiepotentiale sind durch die klassische Form offensichtlich nicht ausgeschöpft worden: es muß ein zweitesmal durchgeführt werden. Damit durchbricht Mahler hier die Geschlossenheit des klassischen Schemas, dem er ja bis zu dieser Stelle im Großen und Ganzen einmal folgte: Realität dringt ein in den klassischen Sonatensatz - und damit ist jedem hohlen Klassizismus eine Absage erteilt. Dieser 4. Abschnitt beginnt mit der unerwarteten Wiederkehr des in die Tiefen des

Unterbewußtseins verbannten Marschthemas - es bringt sich drohend wieder in Erinnerung und löst eine schockartige Abwehrreaktion des erlebenden Subjekts aus, wodurch das ganze Konfliktpotential nach oben gespült wird - und die überwunden geglaubten Konflikte erneut aufflammen: Man könnte sagen, das ist das psychologisch glaubhafte Resultat des Fluchtversuchs in der ersten Durchführung, der Flucht eben in die Alpenidylle, die die Probleme nur verdrängte, anstatt sie bis zum Ende auszutragen: So wächst diesem in vielerlei Hinsicht ganz besonderen Satz am Ende sogar metaphorische Bedeutung zu in Mahlers Lebensroman. Umso verwunderlicher, daß gerade die erste Generation seiner Schüler und Förderer, so auch Walter, Klemperer und Scherchen ein großen Bogen machten um diese Symphonie, die ihnen, zu wenig Positives enthielt. Aber wenden wir uns herausragenden Deutungen dieses letzten Abschnitts zu: Levine, Solti und Bernstein. Mit ihnen wollen wir diesen Vergleich beschließen. Zuerst also James Levine, der die erneut ausbrechenden Konflikte sehr grell, sehr plakativ, sehr drastisch herausstellte, dem

Prinzip der kontrastierenden Steigerung folgend.

-----  
Musik 21 James Levine/ London Symphony Orchestra  
Studienziffer 36-41 2'35  
-----

Bei Solti, dem Magier, tritt die Dramaturgie des Satzes in den Vordergrund: Das Programm, die Fabel, wenn es denn so etwas überhaupt gibt, tritt zurück, hinter die Stringenz der Konstruktion. Was Carl Dahlhaus über das Verhältnis von programmatischen und absoluten Aspekten bei Mahler einmal niederschrieb, das setzt Solti in Klang um: "Wenn Mahlers Symphonien Programmmusik sind, dann eine solche, deren Wesen, paradox genug, die absolute Musik ist."

-----  
Musik 22 Georg Solti/ Chicago Symphony Orchestra  
Studienziffer 36 bis Schluß 3'30  
-----

Und zum Abschluß das Gleiche noch einmal von Leonard Bernstein, der wieder die psychologische Befindlichkeit des erlebenden Subjekts mit einarbeitet, seine ständige innere Unruhe, sein Getriebensein. Bei ihm erweisen sich alle Konflikte als Konflikte der bedrängten menschlichen Seele.

Mahlers Partitur/meine sehr verehrten Damen und Herren - dies läßt sich nach unseren kleinen Diskographie mit aller Gewißheit sagen - gewährt dem Interpreten trotz ihrer Determiniertheit einen sehr viel größeren Raum zur individuellen Deutung und Auslegung, als so manchem Mahler -Puristen recht sein dürfte. Sie überschreitet nirgends, so paradox es klingen mag, die Funktion einer Vorschrift, einer Musizieranweisung, die, wie jede große Musik, ständiger Neuinterpretation bedarf, um ihr immenses geistiges Potential, nach und nach, und in immer neuer Perspektive, zu entfalten. Daß in den letzten 10 bis 12 Jahren im Falle der Sechsten deutliche Qualitätseinbußen zu verzeichnen waren, ist nicht Mahler anzukreiden, sondern dem rapiden allgemeinen Verfall der musikalischen Intelligenz, der bei einer derart komplizierten Materie schlimmer zu Buche schlagen mußte als bei manch anderem, dem Interpreten weniger abverlangenden Komponisten. Ich danke Ihnen trotzdem für Ihre Aufmerksamkeit.

-----  
Musik 23 Leonard Bernstein/ London Symphony Orchestra  
Studienziffer 36 bis Schluß 3'25  
-----

\*Ende\*

## Symphonie Nr. 6 a-moll «Die Tragische» (1903–1905)

Von

Diktanz:

Telefon:

Betrifft:

Konnte MAHLERS «symphonisches Ich» in der *Fünften* den kräftezehrenden Auseinandersetzungen mit der harten Lebensrealität, dem «Ringeln mit der Welt» noch einmal entfliehen, um in der entrückten Höhenidylle der letzten beiden Sätze Ruhe und Trost zu finden und neue Lebenskraft zu schöpfen, so endet dieser Lebenskampf, der in der *Sechsten* erneut und noch heftiger aufflammt,

hier hoffnungslos und katastrophal, mit dem Untergang des Helden. MAHLER selbst nannte seine *sechste Symphonie* «tragisch» und ließ sie als einzige seiner Symphonien im düsteren Moll der Haupttonart enden, wobei die dunkle Vorschung dem verzweifelt um sein Glück ringenden «Helden-Ich» ganz am Ende einen letzten entscheidenden Schicksalsschlag versetzt, der, erschreckend und sensationell zugleich, auch den unvorbereiteten Zuhörer trifft, als wolle ihm MAHLER diese Erkenntnis mit allem Nachdruck mit auf den Weg geben. Zuvor schon hat in diesem grandiosen Finale, dem konzentriertesten, aussagestärksten Schlußsatz MAHLERS, das unerbittliche Schicksal dreimal zugeschlagen und den «Helden» «wie einen Baum... gefällt» (so Alma Mahler über MAHLERS eigene Deutung); angezeigt durch drei brutale Hammerschläge, von denen der abergläubische MAHLER nach der Essener Uraufführung im Jahre 1906 den entscheidenden dritten wieder wegließ, wohl um nicht sein eigenes Unglück heraufzubeschwören. Wenn das minuziös auskomponierte dreimalige Scheitern des Helden die Vorahnung eigenen Loses gewesen sein soll, wie viele mutmaßten, so hat MAHLER die späte Streichung des dritten Hammerschlags (in Takt 783 des Finales) in Wirklichkeit wenig genutzt. Denn bereits ein Jahr darauf trafen den Komponisten drei herbe Schicksalsschläge, von denen er sich nicht mehr erholen sollte: Das unrühmliche Ende als Wiener Hofoperndirektor, der Tod seiner vierjährigen Tochter Anna und die Diagnose seiner schweren Herzkrankheit. Dennoch sollte man sich davor hüten, in der *Sechsten* wie auch in den anderen Symphonien MAHLERS lediglich wüste Selbstbespiegelungen eines seelisch Zerrissenen, Verzweifelten zu sehen, auch wenn MAHLER uns hier wieder, auf dem vergleichsweise strengen, kanonischen Boden klassischer Viersätzigkeit eine Geschichte erzählt, ein neues, düsteres Kapitel seines gewaltigen symphonischen Epos aufschlägt. Aber was er uns da erzählt, in grellsten Tönen und unter Zuhilfenahme des größten Orchesterapparats, den er je gebrauchte, hat mehr denn je objektiv-musikalischen Charakter, findet weitab von programmatischen oder literarischen Vorbildern ausschließlich in der Komposition statt, als rein musikalischer Konflikt auf satztechnischer Ebene. Deutlicher denn je wird in der *Sechsten* die autonome symphonische Tradition, das viersät-

zige klassische Modell mit Kopfsatz, Scherzo, langsamem Satz und Finale, zur Grundlage und zum Thema einer Symphonie MAHLERS. Das Resultat kann als geglückter Versuch bezeichnet werden, das eigene, epische, erzählerisch-visionäre Konzept mit der strengen, abstrakten Vorgabe des klassischen Typus zu konfrontieren und beides ästhetisch zusammenzuzwingen, dem Vorbild BRUCKNERS nacheifernd – daher der Eindruck von geballter, wuchtiger Geschlossenheit.

Die *Sechste* ist MAHLERS realistischste Symphonie, sie ist der brutalen Lebenswirklichkeit, der sich MAHLER ausgeliefert sah, näher als die anderen Symphonien, und sie gewährt der imaginären Weltflucht MAHLERS wenig Raum. Lediglich im ersten Satz kehrt die Alpenidylle mit Herdenglocken und Höhenluft eine Weile wieder, doch wirkt dies, wie auch der entrückte, schwerelose Schwebezustand des langsamen Satzes, bereits wie der Traum, die Sehnsucht eines im Strudel des rauhen (Großstadt-)Lebens aussichtslos Gefangenen. Das Glück ist nur herbeigeträumt, ebenso wie das leidenschaftliche Seelenporträt Alma Mahlers im Seitenthema des ersten Satzes, das schließlich der Realität des allen verschlingenden starren Marschrhythmus (des Hauptthemas) weichen muß. Hier, im Kopfsatz von MAHLERS *Sechster*, kündigen sich die ersten Signale jenes Marsches an, der acht Jahre später ganz Europa in einen der verheerendsten Kriege seiner Geschichte führen wird.